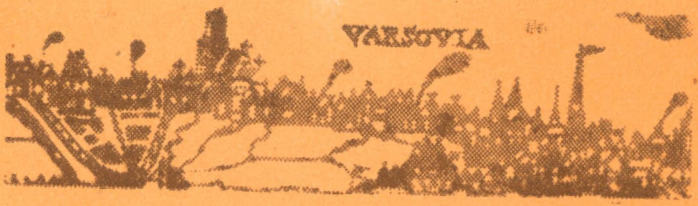


Teatr Dramatyczny
Miasta Stołecznego
Warszawy

William Shakespeare

HAMLET

TEATR DRAMATYCZNY
Miasta Stołecznego
Warszawy

•

Dyrektor i kierownik artystyczny
Gustaw Holoubek

Wicedyrektor
Mieczysław Marszycki

Kierownik literacki
Jerzy Koenig

•

William
Shakespeare

1564 · 1616

THE

Tragicall Historie of HAMLET

Prince of Denmarke

By William Shake-ſpeare.

As it hath beene diuerſe times acted by his Highneſſe ſeruants in the Cittie of London : as alſo in the two Vniuerſities of Cambridge and Oxford, and elſe-where

At London printed for N.L. and Iohn Trundell.
1603.

WOLTER

Szekspir, który dla Anglików był tym, kim dla Francuzów Corneille, żył i działał mniej więcej w tym samym czasie co Lope de Vega. On to stworzył teatr. Odznaczał się potężnym i płodnym geniuszem, naturalnym i podniosłym, pozbawionym jednak szczypty dobrego smaku i jakiejkolwiek znajomości prawideł. Powiem wam rzecz wielce śmiałą, ale prawdziwą: talenta tego autora zgubiły teatr angielski; tyle jest prześlicznych scen, tyle wspaniałych i straszliwych fragmentów porozsiewanych w jego potwornych farsach zwanych tragediami, że sztuki owe zawsze były grywane z ogromnym aplauzem. Czas, a on jeden decyduje o reputacji człowieka, czyni na koniec i błędy szacownymi. Większość cudacznych i wspaniałych pomysłów tego autora po dwustu latach poczęło uchodzić za wzniosłe, nabywając praw do respektu. Wszyscy prawie autorowie współcześni owe pomysły naśladowali; lecz to, co udało się Szekspirowi, u nich wygwizdano, a domyślacie się zapewne, że im bardziej publiczność pogardza nowymi autorami, tym większą czcią otacza zmarłego poetę. Nikomu nie przyjdzie do głowy, iż naśladować go nie należy, a nieudolne próby naśladowców sprawiają tylko wrażenie, że mistrz jest niedościgły.

Jak wiecie, w tragedii pod tytułem *Maur z Wenecji*, sztuce mocno wzruszającej, mąż dusi żonę na scenie, a kiedy biedaczka jest już uduszona, woła, że bardzo niesprawiedliwą śmiercią ginie. Wiadomo wam, że w *Hamlecie* grabarze kopią grób popijając wino i śpiewając ucieszne piosenki, a z czaszek znalezionych w ziemi stroją żarty godne ludzi tej profesji; bardziej jednak zadziwi was, że naśladowano rzeczone głupstwa za panowania Karola II, które to panowanie słynęło z wytwornych manier i było wiekiem rozkwitu sztuk pięknych.

1734 (1)

STANISŁAW AUGUST PONIATOWSKI

Lord Strange pierwszy mnie zaprowadził na przedstawienie tragedii Szekspira. Przyniosłem tam z sobą żywą pamięć wszystkich pięknych prawideł o jedności i miejscu, akcji i czasu, których ścisłe przestrzeganie daje francuskim dramatycznym pisarzom pojęcie o ich wyższości nad Anglikami, ale przyznaję, że im więcej sztuki Shakespeara poznawałem, tym mniej zacząłem wierzyć w tę mniemaną wyższość. Czułem się zajęty, ubawiony, a nieraz zbudowany prawdziwie, i wniosłem stąd, że mogłem odnieść przyjemność, a nawet i pożytek z oglądania sztuki, której akcja trwa dłużej niż dzień jeden, a scena przenosi się w różne miejsca, jeżeli tylko autor posiada gruntowną znajomość obyczajów, namiętności, błędów i cnót nawet, do jakich ludzie są zdolni; jeżeli osobom swoim każe przemawiać w sposób podnoszący w mych oczach wartość cnoty, dobroci i mądrości, a wszystko przedstawi jak najprawdopodobniej. Owóż, zdaje mi się, że szczegóły, w które tak obfitują sztuki angielskie, a zwłaszcza sztuki Szekspira, szczegóły tak malujące dokładnie epokę i kraj, w którym się rzecz dzieje, większe daleko dają mi złudzenia niż zawsze jednostajnie wzniosły, a przez to samo napuszony styl tragedii francuskich; bez złudzenia zaś nie masz przyjemności w teatrze. Ale przyjemność mówienia o Shakespearze zaniosłaby mnie zbyt daleko.

1775 (2)

WOJCIECH BOGUSŁAWSKI

Sławny angielski aktor Garrick, chociaż jeden z najgorliwszych czcicieli dzieł Shakespeara, znając, że w XVIII wieku ta jego tragedia, tak jak napisaną była, wystawioną być nie mogła, najpierwszy znaczne w niej poczynił odmiany. Opuściwszy uboczne Fortinbrasa wprowadzenie, skrócił zbyteczną rozwlekłość, opuścił wyjazd Hamleta do Anglii, odciął sceny grabarzy, pogrzeb Ofelii i wiele innych niedorzeczności, ale dogadzając upodobaniu swoich rodaków, jakie mają w mnóstwie umierających na scenie osób, rozwiązanie sztuki to samo, a zatem i śmierć Hamleta zostawił. Dopiero wielu pięknych dramatycznych dzieł autor i nie mniej sławny niemiecki aktor Schroeder, nie mając przyczyny stosowania się do smaku angielskich widzów, przerobił dla wiedeńskiej sceny tragedią *Hamleta* tak, jak ją czytelnikowi przedstawiliśmy. Zbliżył on ją znacznie do dramatycznych przepisów i zachowawszy wszystkie prawdziwe jej piękności, wiele szkodzących onym uchybień nader rozsądnie poprawił. Oprócz jedności czasu, która zaczynając się o północy jednego dnia, kończy dopiero przed wieczorem drugiego i około trzydzieści godzin zabiera, jedność miejsca i osnowy dokładnie są zachowane. Po opuszczeniu wyprawy Fortinbrasa, jako wcale do zdarzenia Hamletowego nie należącej, cała osnowa samym tylko losem Hamleta zajmuje słuchaczów.

Ponieważ cały piąty akt, w którym wyjazd i powrót Hamleta, rozmowy z grabarzami, eksportacja Ofelii i odrażające na cmentarzu sceny umieszczone były, zupełnie jest opuszczonym, cztery więc pierwsze na pięć podzielone i odmiennym, a do dziejów stosownym, rozwiązaniem zakończone zostały. Hamlet nie oddala się z Danii, bo mu tego nie dopełniona pomsta za śmierć ojca nie powinna dozwalać. Klaudiusz nie używa sposobów pozbycia się jego przez wezwanie do utarczki z Laertesem, bo skutek onego nie tylko wątpliwym, ale nawet był niepodobnym. Mógł bowiem książę nie przyjąć wyzwania, mógł Laertes nie ranić książęcia, mógł na koniec Hamlet nie wydrzeć szpady przeciwnikowi dla ranienia jego nawzajem. Zatrute wino przy pożegnaniu wypić miane jest daleko prostszym i pewniejszym sposobem. Przypadkowe wypicie trucizny przez Królowę jest nader stosownym wynalazkiem. Królowa bowiem, sama swoje karząc występki, ocala życie synowskie i w sercu jego odżywia chęć pomsty za ojca. Królewic i Laertes, jako niewinne osoby nie giną, sama tylko zbrodnia odnosi karę, a tak moralny cel dopełnionym i trwoga słuchaczów o los Hamleta zaspokojoną zostaje.

1821 (3)

TOWARZYSTWO IKSÓW

Ilekroć sztuki Szekspira zdarzyło mi się widzieć na scenie naszej różne o nich zdania słyszałem. Jednych imaginacji podoba się ta nadzwyczajność charakterów i stylu, to obcowanie z nadzmysłowymi istotami, ta dzika i przerażająca wielkość; w nieforemności nawet samej tego olbrzymiego obrazu znajdują pewną cechę nadzwyczajnego jeniuszu; z drugiej strony słyszę wołania: „płód barbarzyński, bez gustu, prawideł, same niepodobieństwa ,jakież to monstrum angielskie!" Nie dziwi mnie wyrok tych ostatnich. Jak wszystkie literatury zaledwie powstające z swojej kolebki, tak i nasza dramatyczna pierwszy swój zawód zaczyna naśladowaniem obcych form i wzorów. Obraliśmy drogę starożytnych, czyli raczej francuską, a więc nawykli do symetrii Kornelów, Rasynów, Wolterów, z oburzeniem spoglądamy na dzieła tymże wzorom w swych układach przeciwne. Daleki jestem od obalania tych prawideł, chociaż po części przesadzonych. Konieczne są prawidła. Najdzielniejszy nawet jeniusz potrzebuje ostrożności, potrzebuje oznaczyć sobie pewien układ i zakres, aby go nie wstrzymywała w pracy bojaźń obłąkania się, aby pewniej i z większą wolnością mógł działać w tym wielkim obrębie, który sobie zakreślił, inaczej bowiem wrodzona mu dzielność w cząstkowych tylko wysili się obrazach, lecz zginie w całości nie dość związanej.

1816 (4)

MAURYCY MOCHNACKI

Niegdyś wystawiano komedie Moliera przy świecach. Nie dbano o kosztowne stroje i zewnętrzną okazałość reprezentacji. Gmach licznym napełniał się widzem. Dzieła Szekspira w Little Wooden pod strzechą drewnianego domku były grane. Calderon przestawał na ciemnym teatrze, skąpo oświeconym czterema grubymi świecami kościelnymi. Ale wtenczas ludzie kochali się w szlachetniejszej rozrywce; duch ciągnął ich ku sobie mocniejszą ponętą; na teatrze szukano dramatycznego geniuszu nie kuglarstwa, które nic nie ma wspólnego z wzniosłym powołaniem sztuki. Dzisiaj wszystko musi być strojne, bogate, wystawne; wszystko dla oka, nic dla duszy; a to złe u nas gorsze niżeli gdzie indziej.

Prawdać i to, z drugiej strony, że scena polska walcząc z mnogimi przeszkodami, bez żadnego wsparcia, które by jej jaką taką niepodległość w wyborze sztuk zapewniało pochlebiać musi łoskotliwym skłonnościom publiczności, na której łaskę jest zdana! Scena nasza nie miałaby może o czym uiszczać się z obowiązku: kształcenia tej publiczności we względzie estetycznym. Pobudki finansowe czynią ją posłuszną dziwactwu lub kaprysom ogółu, nie wchodzącego w rzetelne rozumienie sztuki. Hamlet i Makbet nie mają żadnej mocy nad umysłami naszymi: drobnieją jak Pygmejczycy i Liliputy w porównaniu z innym mocarzem sceny, z olbrzymem gminu — z *Chłopem Milionowym!*

1830 (5)

ADAM MICKIEWICZ

Powtarzam jeszcze raz, że w naszej epoce jedyne drama odpowiadające potrzebom wieku — jest historyczne. Zresztą dotąd jeszcze nikt go w całym znaczeniu nie rozwinął. Szyller z całym geniuszem był naśladowcą Szekspira co do rodzaju i formy dramatów. Goethe w jednym *Götzu* trochę odgadywał dążenia historyczne epoki; w innych dramatach jest zawsze poetą przeszłości, szczęśliwie dawne formy odświeża i stosuje. Byron uczuł duch nowej poezji i znalazł jej formy epiczne; ale dramatycznych dotąd nie ma, bo te się najpóźniej tworzą. Sofokl nierychło wyszedł na scenę po homerydach, a Szekspir po romansistach i nowelistach angielskich. Nie u nas znajdą się nowi poeci dramatyczni, trzeba ich czekać z Anglii, a najpodobniej z Francji, po wielu jeszcze latach. My naśladujmy Szekspira, Szyllera i Goethego, przynajmniej ich formy stosując do narodowych.

1828 (6)

JULIUSZ SŁOWACKI

Przyśniła mi się dziwna komedia — podróżny krajów tych, gdzie wierzą w metampsykozę, duszy i ducha, wielki zwolennik Szekspira — zdawało mi się, że błądzę w pustych Puławach, że zachodzę do odartej świątyni Sybilli, gdzie niegdyś na stole leżało pióro Tassa, a przy stole widziano trzynożny stołek śpiewaka, czyli jak go w ojczyźnie nazywano łabędzia Avonu... Wchodzę; wszystkie pamiątki rozleciały się jak jaskółki ze zrujnowanej świątyni (...). Zasmucony obejrzałem się... stołek Szekspira stał w kącie, prostota zapewne jego powierzchowna (nie miał bowiem na sobie tegorocznej politury), prostota więc, mówię, obroniła go od gwałtu... Przebaczcie mi, bo zdawało mi się, że sam Wiliam Szekspir siedzi w pustej świątyni pamiątek, ale już nie Anglik, już obleczony w ciało sławiańskie.

Co robi biedny Szekspir zostawszy Sławianinem? Nie wiem; ale gdym się zbliżył ujrzałem, że przy nim leżał cały tom tragedii, cały, jak dawniej, tylko po polsku napisany, i przez Szekspira, a nie przez księdza Kiefalińskiego napisany. — Jest w nim *Makbet* i *Hamlet*, i *Burza*, i *Sen nocy letniej*, i czarownie skreślona miłość *Romea i Julii*, której słowa brzmią tak smutnie jak dźwięk gitary na kanale Orfano. — Są nawet dramata historyczne z historii angielskiej wyjęte. Przejrzałem i wziąłem się za głowe... Na co to wszystko? — Wtem drzwi pustej świątyni skrzypnęły i wszedł Hogart, malarz sławny karykatur, także niegdyś Anglik, a dziś po polsku prawiący...

1841 (7)

ZYGMUNT KRASIŃSKI

Jest w starym Szekspirze i duch dobry, wzniosły, tytański, ale i zły jest również, i ten zły, czyli niedomiar dobrego, brak wielkości, brak pojęcia, na czym powszechność, ogół, harmonia wszechżycia zależy, piętno materializmu angielskiego, piętno specyficzne, narodowe wyciska na czole Szekspira, piętno charakterystyczne, ale nie piętno piękności. Nieporównany co do szczegółów, co do ich doskonałego wyrobienia, co do analizy życia, w tym nikt go nie prześcignie. Lecz właśnie dlatego, że nadto wyłączony i jednostronny, zanadto w same pojedynkowe rzeczy i części tylko zapatrzony: zewnętrzny mechanizm życia ziemskiego rusza się w nim, ale głęboki, wieczny jego organizm gdzie? Gdzie wiara życia, gdzie to, co wszystko rozsypane skupia, wszystko rozmaite jednoczy, wszystko sprzeczne w końcu godzi i tożsamuje? Wielki to mistrz na dysonanse — dysonanse są połową życia; lecz gdzie przejście w harmonią, w ogół, w nieskończoną prawdę i piękność, w tę drugą wyższą życia zarazem i połowę, i całość?

1840 (8)

FRYDERYK CHRYSTIAN HEBBEL

Szczytem twórczości Szekspira jest *Lir*. Nie pojmuję, dlaczego się wyżej stawia *Hamleta*. *Hamlet* jest testamentem Szekspira w tajnym języku; sztuka pisana jakby w grobie; ma się wrażenie, jak gdyby umarły jeszcze raz wstawał, sięgał w swoje wnętrzności i robaki, toczące to pielęgnowane niegdyś ciało, rzucał w twarz nam, pełnym życia ciekawskim; rozpaczliwe, straszne pożegnanie ze światem w chwili gdy się już doń tyłem odwracał i przepadał w nicości. Ale *Lir* jest triumfem nad tymi cierpieniami, które później — jak się zdaje — tak zwyciężyły poetę, że zrzekłszy się walki z nimi, już tylko krzykiem wydanym w *Hamlecie* chciał sobie ulżyć.

1843 (9)

FIODOR DOSTOJEWSKI

Gogol osiem lat pisał *Martwe dusze*. Wszystko, co napisał od razu — było niedojrzałe. U Szekspira podobno nie było poprawek w rękopisach. Dlatego tyle u niego potworności i wykroczeń przeciw dobremu smakowi; gdyby pracował byłoby lepiej.

1858 (10)

William Shakespeare

HAMLET

tłumaczył
Maciej Słomczyński

reżyseria
Gustaw Holoubek

scenografia
Kazimierz Wiśniak

muzyka
Stanisław Radwan

układ scen pantomimicznych
Marian Glinka

układ pojedynku
Tomasz Grochoczyński

premiera w grudniu 1979

dramatis persone

CLAUDIUS, król Danii	*MAREK WALCZEWSKI*
HAMLET, syn zmarłego i bratanek obecnego króla	*PIOTR FRONCZEWSKI*
FORTINBRAS, książę Norwegii	*MARIAN GLINKA*
HORATIO, przyjaciel Hamleta	*MAREK BARGIEŁOWSKI*
POLONIUS, marszałek dworu	*ZBIGNIEW ZAPASIEWICZ*
LEARTES, syn Poloniusa	*MAREK KONDRAT*
	KAROL STRASBURGER
VOLTIMAND,	*TOMASZ STOCKINGER*
CORNELIUS,	*HENRYK CZYŻ*
ROSENCRANTZ, *dworzanie*	*MAREK OBERTYN*
GUILDENSTERN,	*EUGENIUSZ NOWAKOWSKI*
OSRIC,	*WITOLD SKARUCH*
Szlachcic I,	*WOJCIECH DURYASZ*
Szlachcic II,	*RYSZARD SZCZYCIŃSKI*
Kapłan,	*KRZYSZTOF ORZECHOWSKI*
MARCELLUS, *oficerowie*	*ROMAN FRANKL*
BERNARDO,	*LECHOSŁAW HERZ*
FRANCISCO, żołnierz	*JAN TOMASZEWSKI*
Aktorzy	*PIOTR SKARGA*
	STANISŁAW GAWLIK
	GUSTAW HOLOUBEK
	JAN TOMASZEWSKI
Dwaj prostaczkowie, grabarze	*MACIEJ DAMIĘCKI*
	WIESŁAW GOŁAS
	CZESŁAW LASOTA
GERTRUDA, królowa Danii, matka Hamleta	*HALINA DOBROWOLSKA*
OFELIA, córka Poloniusa	*MAGDALENA ZAWADZKA*

Panowie, damy, oficerowie, żołnierze, żeglarze, gońcy i słudzy.

Duch ojca Hamleta	*ANDRZEJ SZCZEPKOWSKI*

LEW TOŁSTOJ

Cóż to za prostacki, niemoralny, trywialny i bezsensowny utwór — *Hamlet!* Wszystko oparte na pogańskiej zemście, jedynym celem jest nagromadzenie jak najwyższej liczby efektów, żadnego ładu i składu. Autor był tak zajęty efektami, że nie zatroszczył się nawet o to, by dać głównej postaci jakiś charakter, i wszyscy doszli do wniosku, że jest to genialny obraz człowieka bez charakteru. Nigdy nie była dla mnie tak oczywista bezradność sądów tłumu i to, do jakiego stopnia tłum sam siebie oszukuje.

1896 (11)

EDWARD GORDON CRAIG

Gdyby sztuki Shakespeare'a były przeznaczone do oglądania na scenie, czytając je mielibyśmy uczucie, że czegoś im brak. A tymczasem nikt nie powie, że *Hamlet* jest nudny lub niepełny, gdy się go czyta, wiele osób po zobaczeniu go w teatrze mówi z żalem: „Nie, to nie jest Shakespeare'owski *Hamlet!*" Jeśli do jakiegoś dzieła sztuki nic nie można dodać, by je udoskonalić, wolno nam je nazwać dziełem „skończonym" — jest w nim pełnia. *Hamlet* był „skończony", pełny, gdy Shakespeare napisał ostatnie słowo swego białego wiersza, a dodając doń gesty, scenerię, kostiumy lub tańce postępujemy tak, jak byśmy je uważali za niekompletne i wymagające uzupełnień.

— Sądzisz więc, że *Hamleta* nie należało nigdy wystawiać?

— Co by nam z tego przyszło, gdybym odpowiedział tak. *Hamlet* będzie czas jakiś jeszcze grywany, a jego interpretatorzy powinni mu służyć jak najlepszą pracą. Lecz, jak już mówiłem, teatrowi nie wolno poprzestać na sztukach, które może przedstawiać, musi natomiast z czasem zacząć grać rzeczy dla siebie stworzone.

1905 (12)

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Szekspir kiepsko napisane sztuki, które za jego czasów gdziekolwiek grano (teatrów naówczas w Londynie było sześć), a sztuki, których legendy były wspaniałe — poprawiał i pisał, i kształtował nareszcie tak, jak już miały pozostać.

Poprawiał — umożliwiał ich grywanie. Lata nad tym trawiąc, poprawiał coraz wyraźniej i gruntowniej, coraz lepiej i coraz więcej samodzielnie, a przy ciągłej praktyce teatralnej, miał ciągle na scenie kontrolę i sposobność sprawdzania swej sztuki i możność wstawiania nowych poprawek i ulepszeń z dnia na dzień.

Rękopis teatralny, z którego grywano, zrazu mały i niepozorny, i samą li tylko fabułę obejmujący, urastał, urastał przyrostem scen epizodycznych, zwiększał się w objętości, w miarę gdy znalazł się talent wybitny aktorski, który mógł tę lub ową scenę zagrać dobrze.

Szekspir był sam przez się zwięzły i musiał mieć istotny powód w aktorze o niezwykłej zdolności, jeżeli pozwolił którejś ze swoich postaci gadać dużo na scenie.

Były nieomal wszystkie dramaty Szekspirowskie tak zwane — przez Szekspirem grywane.

I były kiepskie, liche sztuczydła.

I może też nie wszystko w nich było kiepskie i liche.

Przede wszystkim treść ich była piękna i tragiczna i Szekspir je wszystkie poprawiał kolejno, przetwarzał, kompletował, aż i pisał; im później, tym zupełnie zmieniając tekst dawny, nudny dla Szekspira, a dając coraz częściej dzieło jakoby zupełnie nowe.

To samo z *Hamletem.*

Tworzył dzieło, o którym nic już więcej powiedzieć nie trzeba, które zaś zjawieniem się swoim rozwiązuje wszystkie języki. DZIEŁO bowiem zwalcza brak talentu u każdego, kto nie jest tegoż dzieła twórcą.

1905 (13)

HENRYK SIENKIEWICZ

Szekspir to po Bogu najpotężniejszy twórca dusz. Dlatego panuje nad czasem i nad wypadkami. Starzeją się pisarze, którzy są przedstawicielami pewnych szkół, pewnej mody, schlebiaczami danej epoki, odtwórcami panujących doraźnie gustów. On nie zestarzeje się nigdy, albowiem tworzy prawdę życia, a prawda i życie są zawsze aktualne (...).

Tworzy ludzi o rzeczywistych duszach, istotnym ciele i gorącej krwi, którzy mieszkają i żyją dziś między nami tak samo intensywnie, jak żyli przed wiekami. Osobiście mało znam ludzi, z którymi bym rozmawiał równie chętnie, jak rozmawiam z Hamletem; a po przeczytaniu *Burzy* mimo woli przychodzi mi zawsze na myśl, że jakiś współczesny Barnum powinien wyszukać Kalibana i pokazywać go za pieniądze.

1916 (14)

LEON SCHILLER

Wszystkie próby realizacji scenicznej dramatów shakespearowskich zawiodły. Opisowy, drobiazgowy realizm Meiningeńczyków, stylizacje Reinhardtowskie, abstrakcjonizm Craiga, uwspółcześnianie ekspresjonistów — odmieniły tylko i udoskonaliły technikę inscenizatorską, prawdziwego oblicza Shakespeare'a jednak nie ukazały.

A jednak gra się go wszędzie i zawsze z powodzeniem. W złych przekładach, w skrótach, w przeróbkach, przytłoczonych przez scenografów, reżyserów, aktorów. Albowiem przerażająca wielkość i mądrość Shakespeare'a nie tak łatwo

daje się pomniejszyć i ukryć. Gdy się zna partytury symfonii Beethovenowskich, można dla przypomnienia słuchać ich wykonania przez nie najlepsze nawet „orkiestry salonowe". Cudowne najpopularniejsze wiersze nie przestają być cudownymi, gdy je wygłasza sepleniący dyletant! Ale i tym, co Shakespeare'a nie znają ani z oryginału, ani z tłumaczeń albo nic zgoła o nim nie wiedzą — najgorsze nawet przedstawienia dają przeżycia nie mające sobie równych. Dlatego od Keana po dzień dzisiejszy wszyscy artyści teatru kuszą się o ucieleśnienie Najpotężniejszego Ducha Teatru. W dążeniu tym błądzą, grzeszą, może jednak nie więcej niż ludzie pobożni, co do Boga zbliżyć się pragną, a są tylko ludźmi.

1936 (15)

WSIEWOŁOD MEYERHOLD

Nie będę pisał o sobie *Mojego życia w sztuce* ani opowiadał o tym, jak żyłem, walczyłem, błądziłem, szukałem. Jednak tam, gdzie Hamlet udziela rad aktorom, chciałbym bardzo krótko i bardzo zwięźle powiedzieć to, co myślę o teatrze, o sztuce aktora — i to właśnie będzie moim credo, moim programem, wpisanym w powieść o Hamlecie.

1938 (16)

BERTOLD BRECHT

Wybierzmy jako przykład do komentowania starą sztukę — *Hamleta*. Sądzę, że w obliczu krwawych i ponurych czasów, w których to piszę, wobec zbrodniczych klas panujących i wobec rozpowszechnionego zwątpienia o rozumie, którego wciąż nadużywa, można tę fabułę tak odczytać: Jest czas wojenny. Ojciec Hamleta, król Danii, zabił w zwycięskiej wojnie rabunkowej króla Norwegii. Gdy syn tego ostatniego, Fortinbras, zbroi się do nowej wojny, zostaje również zabity król duński, a mianowicie przez swojego brata. Bracia zabitych królów, sami teraz zostawszy królami, zażegnują wojnę, przy czym wojskom norweskim, idącym na rabunkową wyprawę przeciwko Polsce, pozwala się przejść przez terytorium duńskie. Wtedy właśnie duch wojowniczego ojca wzywa Hamleta, aby pomścił dokonaną na ojcu zbrodnię. Po pewnym wahaniu, czy ma odpowiedzieć krwawym czynem na krwawy czyn, i skłonny już nawet udać się na wygnanie, Hamlet spotyka na wybrzeżu morskim młodego Fortinbrasa, który ze swymi wojskami ciągnie właśnie do Polski. Pod naciskiem tego bojowego przykładu zawraca z drogi i w scenie barbarzyńskiej rzezi zabija swego stryja, swą matkę i samego siebie, pozostawiając Danię Norwegom. Widzimy, jak w tych wypadkach młody, ale już tęgawy człowiek nader niedostatecznie używa nowego rozumu, którego nabył w uniwersytecie wittemberskim. Rozum ten zawadza mu wśród spraw feudalnych, do których powraca. Wobec nie-

rozumnej rzeczywistości jego rozum jest niepraktyczny. Pada jako tragiczna ofiara sprzeczności między swym rezonerstwem i swym czynem.

1949 (17)

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wielu pisarzy zastanawiało się nad tym, w ciągu jakiego czasu odbywa się akcja sceniczna tragedii Szekspira, i oczywiście nie mogło sobie dać rady ze sprzecznymi wskazówkami, jakie z samego tekstu w tej mierze wyciągali. Typowe to błądzenie, gdy się nie bierze pod uwagę specyfiki, istoty samej sztuki Szekspira. Przysięgnąć jestem gotowy, że żadnemu widzowi, który z zapartym oddechem śledzi dzieje królewicza duńskiego w teatrze i daje się porwać niebywałemu strumieniowi poezji i refleksji, płynącemu ze sceny, nie przychodzi do głowy pytanie, czy tragedia ta dzieje się w ciągu dwóch miesięcy, dwóch tygodni czy dwóch dni. Czas sceniczny to czas zupełnie specjalny i nie można go przymierzać do czasu kalendarzowego. Szekspir wiedział o tym bardzo dobrze i nie z niedbalstwa płyną jego sprzeczności w tej mierze.

Jest to tylko jeden z przykładów tego, co wynika z traktowania dzieł Szekspira jak rozprawek filozoficznych czy też traktatów z dziedziny logiki i moralności. Szekspir jest przede wszystkim poetą, i to poetą piszącym dla teatru; bez stałego uświadamiania sobie tej oczywistej prawdy nie można ani pisać o Szekspirze, ani Szekspira tłumaczyć.

1955 (18)

JANUSZ GŁOWACKI

Utarło się mniemanie, iż Poloniusz był nieinteligentny. Zostawmy na boku rozważania, czy królowi Klaudiuszowi potrzebniejszy był do wykonywania poleceń oddany półinteligent, czy intelektualizujący w niewłaściwym kierunku następca tronu. Bo jest rzeczą oczywistą, że Poloniusz głupotę symuluje, podobnie jak Hamlet symuluje obłęd. Poloniusz wie, że nie powinien być za mądry, wie, czego się od niego oczekuje. Wie również, że są rzeczy ważniejsze od tego, aby się nie jąkać i nie mieć opinii głupka. I Hamlet, i Poloniusz udają głupich, ale z odmiennych pozycji. W zgodzie z etyką jest tylko Poloniusz, który robi to dla dobra władzy, a więc z większym zapałem, a co za tym idzie, robi to lepiej. Poloniusz zauważył jednak, że w szaleństwie Hamleta jest metoda. Hamlet z gry Poloniusza nie zrozumiał nic. Po zlikwidowaniu Poloniusza mówi: „Żegnaj, głuptasie". Czy można nazwać głuptasem ministra, który nie ufa nikomu, każe śledzić własnego syna, podsłuchuje nawet rozmowę królowej, słusznie przewidując, że uczucie do syna może zachwiać jej lojalność, wreszcie wykorzystuje do świetnie pomyślanej prowokacji własną córkę.

Hamleta śmieszyło, że Poloniusz mu się podlizuje, uważa go za błazna. Ale Poloniuszowi nie zależy na opinii Hamleta i jego środowiska, tylko na opinii oficjalnej. Wie, że przesadnie dociekliwy i sfrustrowany następca tronu został już przez króla skreślony. Hamlet naraził się królowi, więc już nie żyje, zmarłych należy szanować — w tym przejawia się śródziemnomorska kultura wytrawnego ministra. Miecz jeszcze nie opadł, zanim więc Klaudiusz ostatecznie da bratankowi popalić, nie należy go płoszyć, zwłaszcza że halo, halo, opinia społeczna jest za nim. Dziwne, ale tak jest. Z tą opinią nigdy nic nie wiadomo.

Poloniusz nie miał szczęścia do krytyków. Gdyby był homoseksualistą albo niepełnej krwi Duńczykiem, na pewno stałby się pieszczochem elżbietańskich eseistów, lubujących się we wszelkiego rodzaju wypaczeniach. Ofelia jest szalona i od razu jest w porządku, jest tragiczna. Poloniusz był uczciwy i lojalny, tacy bohaterowie, niestety, nie byli wtedy modni u krytyków. O takich zwykłych ludziach, których spotyka się na co dzień dookoła, nikt nie pamięta. Poloniusz był inteligentny, oddany i pełen żarliwości. Czy był szczery wobec samego siebie? Czy domyślał się, że Klaudiusz jest zbrodniarzem? Jeśli tak, to tym większa jest zasługa, że nic nie dał po sobie poznać, że nie przysparzał zmartwień władcy. Sytuacja Danii nie była najlepsza, po kraju pałętało się norweskie wojsko. Poloniusz widzi, że Klaudiusz umie rozsądnie dogadać się z Norwegami, racja stanu przemawia za królem.

Czy Poloniusz był bohaterem tragicznym? Któż może wiedzieć, czy nie nachodził go nocą diabeł. I to nie żaden duch ojca, który jest w ogóle postacią co najmniej niejasną — ciekawe, co to w ogóle za duch, skąd się wziął, kto go na księcia nasłał, czy aby nie przyszedł najprostszą drogą z norweskiego obozu ideologicznego, aby wywołać rozłam dworski. Poloniusz mógł przecież wybierać. Czy nie myślał o drodze innej: wykorzystaniu słabości księcia do córki, dogadania się z Hamletem i skasowania Klaudiusza. Wtedy mógłby rządzić naprawdę, będąc jedynie firmowany przez żigolaka z Wittenbergi. Poloniusz kocha córkę, chciałby mieć pełną władzę, ale wybiera zaufanie Klaudiusza i bieżący interes Danii. Było jeszcze jedno wyjście: wyłączyć się na jakiś czas, przeczekać. Wiedział, ile ryzykuje trawa na łące, na której walczą słonie. Ale nie umiał być niezaangażowany. Może nie mógłby znieść samotności, tego, że nikt się do niego nie konsultuje. Fachowo przygotowuje wyjazd Hamleta, niestety, ginie zamiast króla. Przeliczył się w ocenie niebezpieczeństwa ze strony pozerka i cwaniaka udającego frustrata. Tej omyłki, niestety, nie da się już naprawić.

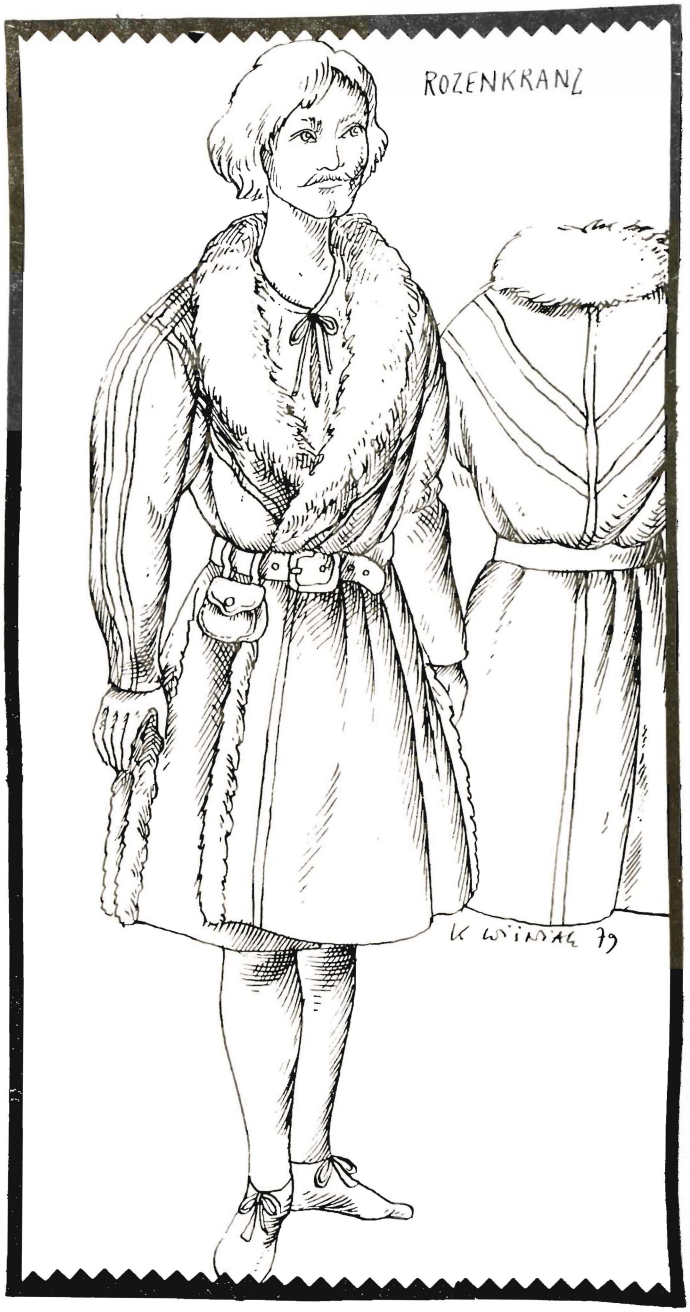
Ale jego śmierć nie jest jednak zupełnie niepotrzebna, to sygnał alarmowy dla Klaudiusza: jest źle. Klaudiusz piorunem organizuje bratankowi zaproszenie do Anglii. Ale w państwie duńskim po śmierci Poloniusza coś się zaczyna psuć. Dwaj świetni fachowcy, Guildenstern i Rosenkrantz zostają zneutralizowani. Ich jedyną winą była lojalność wobec prawowitej władzy, należeli do pokolenia Hamleta, umieli wybrać inaczej, słuszniej. Poświęcili przyjaźń, aby współpracować na solidnych warunkach z królem. Czy ktokolwiek zażądał kiedyś od Hamleta lub, co byłoby słuszniejsze, od literata Szekspira rachunku za ich niesprawiedliwą śmierć na akcji?

1973 (19)

KONRAD SWINARSKI

Ja nie wierzę w to, co zawsze widywałem w teatrze, że Hamlet był dobry, Król był zły, a coś było, latało dookoła tego, mniej lub bardziej upolitycznione, czy... czy uzmysłowione i na końcu był finał operowy, że wchodził ktoś i oświadczał, że i tak przypadek wygrywa. I po prostu nie wierzyłem w to nigdy i w tym... w tej wersji, którą iks lat temu robiłem, usiłowałem wyjść od jednego punktu, który mi się potem w jakiś sposób sprawdził. Mianowicie: od takiego podziału w Hamlecie na jak gdyby trzy epoki, które w jakiś sposób są tutaj w tym utworze zawarte, mianowicie: które są namiętnie u Szekspira, powiedzmy we wszystkich jego utworach istnieją. Wprawdzie istnieją ludzie, którzy twierdzą, że napisał właściwie tylko jedną sztukę, tylko potem inne postacie do niej powsadzał. Jest w tym część prawdy, ale niezupełna. Mianowicie: jest pewien obraz historii, który jest zawarty w tych utworach, który polega na tym, że to, co dzieli Szekspira od przeszłości, to Anglia bardziej feudalna i Anglia, która żyje z zaboru i podboju — czy też nie koniecznie Anglia, każde inne państwo europejskie — od tego, czym usiłuje Anglia być w okresie życia Szekspira, to znaczy monarchią dyplomatyczną, która by bez wojny, bez przelewu krwi, możliwie zapewniła dobra swoich obywateli. To jest ta druga epoka. I ta trzecia epoka, to znaczy jakiegoś wyzwolonego humanizmu, która istnieje właściwie w olbrzymiej części tych postaci, w świadomości... i istnieje przede wszystkim w Hamlecie, którą to Szekspir konfrontuje, że tak powiem, z tymi dwoma poprzednimi epokami. Rzecz wraca na końcu właściwie do tej pierwotnej przez podbój, dzięki podbojowi rządzonej formacji w postaci Fortynbrasa.

1975 (20)



Antoni Słonimski

KOMENTARZ I DO PRZEKŁADU MONOLOGU HAMLETA „BYĆ ABO NIE BYĆ"

Więc rozwagi
Wszelkiej zaniechać, jak żeglarz szalony
Roztrzaskać okręt o skały przeciwieństw?
A może znając tajemnicę zbrodni,
Niecne sposoby kłamstwa i oszczerstwa,
Uśmiechem wzgardy od nich się oddzielić?
Lecz uśmiech taki łatwo twarz wykrzywia
Grymasem wstrętu. Więc odejść w samotność,
Wybrać banicję do kraju ułudy
I w książkach szukać, czego zbrakło w życiu?
Nie. To za mało, to nie zaspokoi
Takich jak my, już przeżartych chorobą
Pieniactwa, pasją dochodzenia racji.
Więc być czy nie być? Być. Trzeba być wszędzie,
Gdzie pokrzywdzony zmaga się z bezprawiem,
Gdzie możny głodem niszczy swych poddanych.
Gdzie walczą — walczyć po stronie honoru,
Nie wyrzekając się czujnej rozwagi
Ani porywów gorącego serca,
Bo chyba tylko to nam da w nagrodę
Śmierć bez rozpaczy, sen bez niepokojów.

(21)

Bibliografia:

B. Brecht, *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny" 1955, z. 1, s. 59—60 (17)

E. G. Craig, *O sztuce teatru*, Warszawa 1964, s. 97 (12)

N. Czuszkin, *Hamlet między rewolucją a psychologią*, „Dialog" 1964, nr 4, s. 118 (16)

F. Dostojewski, *O literaturze i sztuce*, Warszawa 1976, s. 323 (10)

J. Głowacki, *Obrona Poloniusza*, „Kultura" 1973, nr 7 (19)

F. Hebbel, *Dzienniki*, Warszawa 1958, s. 112 (9)

Polska myśl teatralna i filmowa [antologia], Warszawa 1971, s. 80—81 (3), s. 87—88 (4), s. 108 (5)

L. Schiller, *O współczesności Shakespeare'a*, „Dialog" 1964, nr 4, s. 99 (15)

Konrad Swinarski na próbie „Hamleta", „Pamiętnik Teatralny" 1979, z. 1, s. 8—9 (20)

W. Szekspir, *Dzieła dramatyczne*, Warszawa 1973, T. 6 — Aneks, s. 896 (1), s. 900 (2), s. 972 (6), s. 974—975 (7), s. 975 (8), s. 980 (13), s. 982 (14), s. 988 (18), s. 1027 (21)

L. Tołstoj, *Listy*, Kraków 1976, T. 2, s. 127 (11)

Organizator pracy artystycznej
Janina Kęstowicz

Asystenci reżysera
Marek Kondrat
Andrzej Pawłowski (PWST)
Włodzimierz Kaczkowski (PWST)

Konsultant muzyczny
Janusz Jędrzejczak

Inspicjent
Ryszard Szczyciński

Sufler
Helena Friedmann

Kierownik Biura Obsługi Widzów
Renata Drabkowska

Kierownik techniczny
Janusz Ciarkowski

Brygadier sceny
Henryk Albinowski

Kierownicy pracowni perukarskich
Halina Kawałek
Urszula Tudek

Światło
Marek Mincberg

Kostiumy wykonano pod kierownictwem
Genowefy Skrok
Wincentego Wtulicha

Kierownik pracowni malarskiej
Mikołaj Lędzion

Kierownik pracowni modelatorskiej
Jerzy Zalewicz

Kierownik pracowni szewskiej
Antoni Wichliński

Kierownik pracowni tapicerskiej
Eugeniusz Nowak

Kierownik pracowni stolarskiej
Józef Grzelak

Kierownik pracowni ślusarskiej
Józef Filipowicz

Akustyk
Czesław Szydziak

Cena zł 15.— W.Z.Graf. Zam. 1123. C-70. nakł. 12 000.